

قراءة المسكون عنه في نص ميسون صقر

(رجل مجنون لا يحبني)



د. محمد عبد المطلب *

يتصدر هذا النص من (قصيدة النثر) منظومة عنوانا بالغ التعقيد والتركيب، متعدد النواتج نتيجة لاعتماده المفارقة بين المنظومة ومفهومه حتى كاد يتحول العنوان إلى نص قائم بذاته، يحتاج إلى متابعة جزئية وكلية. ومتابعة تتحرك على السطوح، وتغوص في الأعماق، لكن ذلك كله ربما لا يوقفنا إلا على النواتج الأولى، ومن ثم تحتاج المتابعة إلى ملاحقة العنوان في المتن الداخلي، وتدخله المباشر أو غير المباشر في بناء مفارقات النص ودفعها إلى دائرة الشعرية. ومسارات الدلالة في العنوان تأتي متصادمة حيناً، ومتداخلة حيناً على النحو التالي..

أولاً: إن المفارقة تنعقد في العنوان من جملته الكبرى (رجل مجنون لا يحبني)، لأنها تستدعي بمفهوم المخالفة (امرأة عاقلة تحبني)، وبين المنطوق وهذا المفهوم يحدث صدام مبدئي بين الذات وموضوعها، وهو صدام سيظل متنامياً على طول المتن الداخلي، مع انحصاره في منطقة (الحب) الذي لم يحسم أمره في العنوان، فإذا كان العنوان قد نفاه عن الموضوع. فإنه لم ينه أو ثبته للذات، مما يدخل العنوان - جملته - في إطار (الاحتمال) الذي يسمح بطرح الأسئلة الفارقة للإجابة، وربما كان أهم هذه الأسئلة: إذا كان هذا المجنون لا يحب الذات المتكلمة، فهل كانت هي تحبه؟ أو: هل هو لا يحبها لأنه مجنون، أم لأسباب أخرى؟

ثانياً: من الحوار بين المنطوق والمفهوم ندرك ناتجاً آخر لازماً للعنوان وهو: لو أن هذا الرجل عاقل لأحبنى. أو: إنه لا يحبني لأنه مجنون، أي أن (الجنون) ليس صفة لازمة لزوماً مطلقاً بالنسبة للموضوع، وإنما هو صفة طارئة، تحضر فقط حال رصد علاقته بالذات - في دائرة الحب - فإذا اتجهت العلاقة إلى السلب، حضرت صفة الجنون، وإذا اتجهت للإيجاب؛ غابت الصفة.

ثالثاً: إن المكونات الإفرادية التي تشكل العنوان تبدأ فاعليتها بدال (رجل) نكرة، والنكرة يمكن أن تفيد الإبهام، ويمكن أن تفيد العموم، ومن ثم فإن العنوان يقدم قانوناً حتمياً يصب صفة الجنون على كل الرجال الذين لا يحبون هذه الذات الأنثوية.

(هـ) أستاذ النقد الأدبي، بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

وقد حاولت المتتالية الإفرادية تخصيص عموم النكرة بوصفها (بالجنون)، لكن المحاولة لم تنجح في هذه العملية الدلالية. لأن (صفة) الجنون أصبحت مكونا من مكونات هذا الرجل بحكم أن (الموصوف وصفته كالشيء الواحد) - كما يقول النحاة- وتظل الصفة لاصقة به. طالما ظل في إطار عاطفته السالبة إزاء الذات. وعلى معنى آخر نقول: إن رفض الرجل للحب، يجعل صفة الجنون فيه أمرا فطريا.

رابعاً: تتفجر مفارقة العنوان -بحدة- من التصادم الحادث بين الإثبات والنفي. إذ يبدأ العنوان بدالين متلاصقين (رجل مجنون) يجمع بينهما (الإثبات)، إثبات الجنون للرجل. ثم يتدخل النفي ليتسلط على الجملة الحاروية للفعل والفاعل والمنعول: (يحبني)، وبرغم هذا التصادم الذي شطر العنوان الى طرفين متصادمين، فإن هذا التصادم يقود العنوان الى مسارات إضافية قد تزيل الصدام ذاته. وقد تشعله، حيث يقول النحاة إن (النفي) يبدأ فاعليته التأثيرية من منطقة الإيجاب. وكأن أصل البنية- قبل دخول النفي- (رجل مجنون يحبني)، ثم دخل النفي على الجملة الثانية فاصلا يحول بين هذا الرجل المجنون وحبه هذه الذات المتكلمة، وهذا الفصل ليس أمرا مؤقتا. بل إن له طبيعة استمرارية. تبدأ من لحظة الحاضر لتستمر الى الآتى. وهذا بتأثير أداة النفي(لا)، لأن وظيفتها نفي المضارع الحاضر وتخليصه للمستقبل.

خامساً: يزداد الصدام حدة في العنوان بملاحظة حركة المعنى المتفجرة من الدوال المكونة لها. إذ يضم أربعة دوال: (رجل . مجنون، لا . يحبني) حيث يرتبط الدالان الأولان بعلاقة (الوصفية) ويكونان وحدة كاملة، ويرتبط الدالان الآخران في وحدة كاملة، لكن الملاحظ أن دال (الجنون) يفجر دلالاته في مسار أفقي للوراء لينطبق على (الرجل)، بينما يتحرك الأثر الدلالي من النفي حركة أفقية -أيضا- ولكنها للأمام، ليتسلط على فعل (الحب) الذي يتسلط - بدوره- على الذات اللاحقة به في (ياء المتكلمة).

سادساً: إن الناتج الدلالي في العنوان لم يكتف بهذا الصدام المتحرك للوراء وللأمام في توليد المفارقة، بل استعان - أيضا بالبعد المكاني لمكونات العنوان في إعطاء هذه المفارقة طابعا شموليا يستغرقه بكل عناصره. إذ تعدد الصياغة الى وضع (الرجل) في صدر العنوان. ووضع

الذات المتكلمة في خاتمتها . وما بينهما يمثل فاصلاً صياغياً ومكانياً، يقطع كل صلة محتملة بينهما . وبهذا يستقل الرجل بجنونه بعيداً عن الذات الصالحة للحب أو المهيئة له .

سابعاً: إن هذه النواتج المتعددة للعنوان تزداد وتتنامى بالنظر في مكوناته الإفرادية ، حيث جاء الدال (رجل) في مقدمته (نكرة) . وهذا الدال بحكم المواضع يطلق على الرجل عند اكتمال (الرجولة) جسدياً ونفسياً . وبما أن النقيض يستدعي نقيضه ضرورة، فإن (رجل) يستدعي (رجلة) مؤنث رجل . حيث يكون اكتمال الرجولة بالميل الطبيعي (للرجلة) . وبما أن الرجل افتقد هذا الميل الداخلي للأنثى ، انتقصت رجولته ، ومن ثم جاء (نكرة) . ومع التنكير تدخل المفردة منطقة المفارقة التي تتركز في الدال ذاته ، لأن التنكير يفيد التعظيم حيناً ، ويفيد التحقير حيناً آخر ، ومجيئه في صدر الكلام يوهم - بداية بالتعظيم ، وتأكيد معنى اكتمال الرجولة فيه . لكن السياق يفرغ الدال من دلالة التعظيم . ويملؤه بدلالة التحقير نتيجة لجنونه من ناحية ، وعدم حبه للذات المتكلمة من ناحية أخرى . ويتأكد معنى التحقير بالمجنون الذي يتعلق بغياب العقل أو فسادده ، فيفقد القدرة على الحب والكره معا .

ثامناً: أن مجموع المتابعات السابقة قد ارتكزت أساساً على دال (الحب) الذي كان من الممكن أن يكون إطاراً يجمع بين الذات وموضوعها ، بل إنه من الممكن أن يوحد بينهما . لكنه أخذ مساراً عكسياً فصل بينهما فصلاً كاملاً كما لاحظنا فيما سبق .

لكن (الحب) ليس الباب الوحيد الذي يمكن أن ندخل منه إلى نواتج العنوان ، لأن هناك دالاً آخر مجاوراً له ، يمكن أن ينفتح ليستحوذ على مهمة إنتاج المعنى ، ويصبح هو الباب الشرعي للدخول إلى مجموع النواتج ، هو دال (مجنون) .

إن المفردات لاكتفتى بمعناها المعجمي ، أو الذي تم التواضع عليه ، بل إن الاستعمال يكسبها هوامش ولواحق إضافية تصبح مكوناً أساسياً في دلالتها ، بل - في بعض الأحيان - تتغلب تلك الهوامش على المعنى المعجمي ، فتلغيه أحياناً ، وتعديل منه أحياناً أخرى .

ودال (المجنون) قد لحقته هوامش في الاستعمال العرفي والشعبي نتيجة لبعض الإضافات التي لحقت في اللغة الفصيحة . إذ تقول عن معنى (الوله) : ذهب العقل والتحير من شدة

الوجد، وفقدان الحبيب^(١)، وغياب العقل قد أخذ ارتباطا عرفيا بالحب في الواقع الشعبي العام حتى إن الحب أصبح نوعا من الجنون، فيقال: أحبها بجنون، أو أحبته بجنون، ويقال: أنا مجنون بها، أو أنا مجنونة به، ونحو ذلك من الصيغ التي وحدث بين الحب والجنون، أو على الأقل - جعلت بينهما قدرا من الاشتراك. ولم يكن الجنون في هذه التعبيرات على سبيل المجاز، بل على سبيل الحقيقة الثابتة التي تؤكد عمق هذا الحب حتى أفقد صاحبه السيطرة على نفسه فصار مجنونا.

وحتى لو افترضنا أن استعمال الجنون في معنى الحب من باب المجاز، فإنه يكون من المجاز الميت الذي فقد أصل دلالة حتى صار جزءا من الحقائق.

أما الموروث الشعري فقد أطلق صفة (الجنون) على طائفة من الشعراء العشاق وعلى رأسهم قيس بن الملوخ الذي أصبح لقبه النهائي (المجنون) أو (مجنون ليلي)، ذلك أن الحب الذي سكن هؤلاء الشعراء قد غيب عقولهم كليا أو جزئيا، وفي حوار بين ليلي وقيس يتجلى تلبس الحب بالجنون، والجنون بالحب عندما تقول له:

أخبرت أنك من أجلى جننت وقد . . . فارت اهك لم تعقل ولم تفق
فرغ قيس رأسه وأنشد :

قالت جننت - على رأسي - فقلت لها . . . الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه . . . وإنما يصرع الإنسان في الحين^(٢)

وعلى أساس هذه العلاقة بين الحب والجنون يمكن اتخاذ دال (الجنون) بابا للدخول منه إلى رحاب العنوان، فوصف الرجل بالجنون - إذن - مساو لوصفه (بالحب)، على معنى أنه وصل في حبه إلى مرتبة الجنون، ومن ثم تأخذ المفارقة - في العنوان - مسلكا إضافيا حيث المفهوم: (رجل مجنون بحبي لا يحبني)، أو على معنى أدق: رجل يحبني ويكرهني على صعيد واحد، أي أن التقيضين قد اجتمعا في المحل الواحد، ولا يمكن فك هذا التناقض إلا بمتابعة العنوان وتحولاته الصياغية والسياقية في المتن الداخلي لهذا النص.

(١) لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف سنة ١٩٧٩: مادة: تولد

(٢) نزهة الأسراف بتعجيل أسراف العشاق - دارود الأبطاكي - المطبعة العارفة سنة ١٢٩١هـ : ٦٩

تاسعا: إن سؤالا يفرض نفسه بعد هذه القراءة التحليلية للعنوان: حل استطاع هذا العنوان

أن يحدد - على نحو ما- الشخصيتين الحاضرتين فيه: الذات والموضوع؟

يقول النحاة: إن الضمير أعرف المعارف- وقد احتوى العنوان على ضميرين، الضمير الأول هو ضمير (فاعل الحب). وهو ضمير مستتر، يعود على (رجل)، وأن مرجع الضمير كان شخصا مبهما غير محدد الاسم. وغير محدد الهوية إلا من صفة (المجنون)، معنى هذا أن ضميره المستتر في الفعل (يحبني) سوف يظل ضميرا مبهما غير محدد الملامح، وهو ما يدفعنا الى الانتظار في منطقة (الاحتمالات) حتى تتكشف شخصية الموضوع في المتن الشعري كله. والضمير الثاني في العنوان، هو ضمير الذات المتكلمة (ياء المتكلم) اللاحقة للفعل (يحبني)، فما هو مرجع هذا الضمير المحدد لكي نوثقه؟ يقول النحاة: إن الضمير يعود الى أقرب مذكور وأقرب مذكور هنا هو الدال (رجل)، وهو لا يصلح مرجعا للضمير للمغايرة بينهما في التذكير والتأنيت، ومن ثم فإن الضمير يجاوز حدود جملة العنوان للبحث عن مرجع يصلح له. ولا مرجع صالح إلا الاسم العلم الذي يسبق العنوان (ميسون صقر)، ومن ثم يرتبط بها الضمير، وتصبح ميسون هي الذات المبدعة والذات المتكلمة على صعيد واحد.

وهذا التوحد بين الذاتين يدخلنا في إشكالية نقدية، لأن المنجز النقدي يفصل بين الذات المبدعة وإبداعها فصلا حاسما، إذ إن ارتباط النص بمبدعه ارتباط مؤقت في لحظة الإبداع فحسب، ثم ينفصل النص عن المبدع ليصبح ملكا لقارئه الذي يتجدد مع مرور الزمن. ثم إن إدماج الذات المبدعة في الذات المتكلمة يدخلنا في متاهة إلصاق تحولات ومواصفات الذات المتكلمة للذات المبدعة، فكيف؟ وهي تحولات ومواصفات أدخل في دائرة المنوع الذي لا يصح الاقتراب منه صراحة. لكن ماذا يصنع القارئ أمام الحقيقة اللغوية وهي المستند الشرعي لأي قراءة نقدية؟

(٢)

إن بنوع آفاق المعنى في هذا العنوان المركب (رجل مجنون لا يحبني)، يقتضى أن نلاحقه داخل المتن النصي حال تفككه الى مفردات مبعثرة في سياقات متباعدة أو متقاربة، وحال حفاظه على بنيته التركيبية التي جاء عليها في الغلاف الخارجي.

وإذا كان العنوان الخارجي قد انحاز للذات المبدعة عندما وضعها في منطقة الحب، وانتقص من الموضوع الذكوري عندما وضعه في منطقة الجنون، فإن المتن الداخلي قد حافظ على هذا الانحياز على المستوى الكمي وعلى المستوى الكيفي. فعلى المستوى الكمي جاءت الدوال المنتمية للذات المتكلمة عالية التردد، بينما هبط تردد الدالين المنتميين للموضوع.

والدالان المنتميان للذات هما: (لا - يحبني) حيث تردد دال الحب سبعا وخمسين مرة، أما (لا) النافية، فقد ترددت مائة وتسعا وخمسين مرة، وارتفاع تردد حرف النفي يرجع إلى أن فاعليته لم تنحصر في دال الحب، بل انتشرت مع غيرها من الفاعليات الصادرة من أدوات النفي عموماً، والتي بلغ ترددها مائتين وتسعين تردداً، جعلت للسلب حضوراً واضحاً في مجمل النص الداخلي.

وهذا الارتفاع الملحوظ في تردد الدالين المنتميين للذات، يقابله هبوط حاد في الدالين المنتميين للموضوع (رجل - مجنون) حيث تردد دال الرجل ست مرات، ودال الجنون ثلاث مرات، وهذا المؤشر الكمي يعلن صراحة انحياز النص للذات المتكلمة، بوصفها صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة فيه.

لقد لاحظنا في تحليلنا للعنوان أنه عمد إلى إحداث فاصل صياغي ومكاني بين الطرفين، بحيث جاء الموضوع في مقدمته والذات في خاتمته، وقد حافظ المتن الداخلي على المبادأة بينهما حتى إن العنوان الخارجي لم يتردد - بنصه - داخل المتن إلا مرة واحدة خلال سياق يستحضر مجموع مفارقات العنوان التي سبق أن رصدناها، ثم أضاف إليها مفارقات أخرى تزيد في درامية السياق، بزيادة التصادمات، وبسط مساحتها الانتشارية.

يقول النص

رجل مجنون

لا يحبني

لا يأبه لذوباني

أنا الشجرة

لست الثمرة^(١٧)

^{١٧} رجل مجنون لا يحبني - ميسون صقر - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠١: ٥٣.

ولنا ملاحظات على حضور العنوان في هذا السياق :

الملاحظة الأولى: أنه قد انفكت كتلتا العنوان الرئيسيتان. واستقلت الكتلة الأولى: (رجل مجنون) بسطر. ثم استقلت الكتلة الثانية (لا يحبني) بسطر آخر، وهذا الانفكاك قد أضاف الى العنوان دلالة جديدة. وهي أن تباعد الطرفين في المشاعر قد قطع كل علاقة ممكنة بينهما، حتى ولو كانت مجرد تجاور مكاني.

الملاحظة الثانية: أن العنوان اكتفى بتفريغ الرجل المجنون من عاطفة الحب دون أن يشير الى طبيعة العاطفة عند الذات. وقد جبر حضور العنوان في المتن ماغاب في العنوان، إذ أوضح أن الذات تذوب حبا في هذا الرجل.

الملاحظة الثالثة: أن الذات المتكلمة توحدت (بالشجرة)، وكأنها تقول للرجل: كيف لا تحبني وأنا المرأة الكاملة، ذلك أن دال (الشجرة) دال كنيف الدلالة، وكثافته تأتيه من الموروث الشعبي والأسطوري والعرفاني، حيث تمثل في هذه الموروثات (الإنسان الكامل) بقدرتها على تخصيب نفسها بنفسها، وديمومة خضرتها وإزدهارها، وحتى عندما تذبل أو تموت، فإنها تموت واقفة لا تعرف الانحناء، وربما لهذا عبدها القدماء، وقد جاءتنا أخبار الجاهليين بعبادة (شجرة غيلان) و(ذات أنواط)، بل إن اللات إحدى معبودات الجاهليين كانت (شجرة) أيضا.

الملاحظة الرابعة: أن الذات بعد أن توحدت بالشجرة: نفت عن نفسها أن تكون (ثمرة) ذلك أن ديمومة الشجرة وكمالها، يقابلها سرعة فساد الثمرة وعطبيها، أو سرعة فنائها عندما تصبح طعاما للأكلين، أي أن هذا المجنون لم يدرك الفارق بين المتعة الدائمة في الشجرة، والمتعة المؤقتة في الثمرة، لأنه عاطل عن التفكير الصحيح.

ويعدل المتن الداخلي من علاقته بالعنوان الخارجي، فلم يعد يستدعيه بنصه، وإنما يلجأ الى محاورته، حيث تحضر بعض مفردات العنوان خلال الحوار لشحنها بقدر كبير من المفارقة التي تجمعت في هذا العنوان.

يقول النص:

نتحدث كخصمين

أقول: أستحق أن أحب أكثر

إمرأة تحبك

تستحق أن تحبها أكثر^(١)

في هذه الدفقة تتحدد العلاقة بين الطرفين، وهي علاقة تنافر بلغت درجة (الخصومة)، وهذه الدرجة تكاد تكون تلخيصا لمجموع تصادمات العنوان، لأنها تضع (الرجل المجنون) في جانب، و(المرأة غير المحبوبة) في الجانب الآخر، لكن يلاحظ حرص النصية على تحجيم هذه الخصومة، أو الانتقاص منها بإدخال (كاف) التشبيه التي تحول الخصومة من علاقة أساسية إلى علاقة طارئة بالمشابهة، لا يمكن أن تلغى أصلا العلاقة المفترضة بينهما، وهي علاقة (الحب). لقد وقفت الذات تتأمل هذه العلاقة الطارئة باستخدام الفعل (أقول) الذي يكشف عن دواخلها النفسية المتحيرة، ويبدو من هذه الدواخل أن الذات تعجب من هذا الرجل لا لأنه لم يحبها أصلا، وإنما لأنه لم يحبها الحب الذي يوازي حبها له، ومعنى هذا أن ناتج العنوان قد تم تعديله من (رجل مجنون لا يحبني) إلى (رجل مجنون لا يحبني بقدر حبي له).

وقد يتوقف استدعاء العنوان، وتتوقف محاورته، لكن توابعه تظل فاعلة في المتن الداخلي بما يعطى لهذا العنوان امتدادا مضمرًا في كل مناطق المتن، ومن ثم تستمر تعديلات نواتجه، إما بالزيادة وإما النقص، وإما بالتوضيح والتفصيل.

لقد لاحظنا كيف أن الحوار مع العنوان قد كشف عن طبيعة الحب الذي بين الطرفين، وأنه غير متوازن، أو لنقل: إنه قوى متدفق من جهتها، وفاتر بارد من جهته، وهذا ما يمكن أن نلاحظه في بعض توابع العنوان في قول الذات المتكلمة:

حين تمر أمامي

يرشح ظلي عليك

أنعكس بحناني فوق غبطتك

لكنك لا تحبني

(١) السابق: ٤٦

تسمعنى

وأذنك فى الطريق

ترانى

ولا عين مبصرة لديك^(٤)

إن التقارب بين الطرفين فى الحوار السابق، قد تمت محاصرته بعد كشف متابعة الذات للموضوع وإحاطته بظلمها إحاطة كاملة، حيث تتدخل (لكن) لتزيل أى احتمال فى أن يبادلها المجنون شيئاً من الحب لأنه منشغل عنها حسياً وعاطفياً؛ لأنه فاقد للبصر والبصيرة على صعيد واحد.

واحمال المجنون للذات يدفعها الى إنزال العقاب المناسب له، وهو عقاب لا يمكن الخلاص منه بحال من الأحوال. من حيث تسلط الزمن عليه بكل قاعيته التدميرية. وقد عبر جرير يوماً عن قسوة هذا العقاب الزمنى وعدم القدرة على الخلاص منه عندما قال للفرزدق:

أنا الدهر، يغنى الموت والدهر خالد . . . فجننى بمثل الدهر شيئاً يطاوله
وتأسيساً على هذا الوعى تتشفى الذات فى مجنونها قائلة:

الرجل الذى لا يحبنى

تبدلت سحنته مع الزمن

لكن رقتى التى أتباعى بها

ستجد مكانها فى قلب^(٥)

وتستمر توابع العنوان حاضرة فى مجموعة من الهواجس التى تسكن أعماق الذات. وتحركها ذات اليمين وذات اليسار . بين الأمل حيناً. واليأس والقنوط حيناً آخر. حتى إن الهواجس قادتها الى احتمال أن يكافئها هذا الرجل المجنون بكلمة (الحب) التى سوف تكون لها بعثاً جديداً:

أم إننى أخلق فى إغماضة العينين حين تقول (أحبك)

^(٤) السابق: ٣٠^(٥) السابق: ٥٤

حل قلتها

أم إنني أسمعها في الوهم؟^(٧)

وبرغم الهواجس والشكوك، وبرغم تجاهل المجنون لمشاعرها التي تفيض عليه وحوله،
وبرغم ذلك فإن الذات تعلن صراحة تمسكها بهذا الحب الذي أدماها وجرح ظواهرها
وبواطنها، وهو تمسك إلى زمن النهاية (الموت)؛ وربما لهذا عدلت الذات من اللقب الذي
أسبغته على موضوعها من (رجل مجنون) إلى (حبيبي):

وهو وردتي

أشواكها تدميني

وأنا أحبه (حبيبي)

لكنني أموت

متسمة بشوكة^(٨)

^(٧) السابق: ١٦٠

^(٨) السابق: ٢٧٨

إن السؤال الذي يفرضه النص على من يقرأه هو: لماذا تتمسك الذات المتكلمة داخلها بحب هذا الرجل المجنون برغم تجاهله لها ورفض حبها له . وكلما اقتربت منه خطوة، ابتعد عنها خطوات؟

إن محاولة الإجابة على هذا السؤال المحير تقودنا الى التأمل في السطر الأول من النص :

أنا منك

ترفعني بأسبابك وحدها^(١)

في هذا السطر تجتمع الذات مع موضوعها خلال إشارتين صياغيتين (أنا) و(الكاف) في منك، وهو اجتماع ينشئ بينهما علاقة البعضية : أنا منك : أنا بعضك الذي تولد منك . حيث تتأكد هذه العلاقة بالسطر الثاني (ترفعني بأسبابك) أي يربطني بك علاقة (القربة)، إذ يقول ابن منظور إن من دلالة (السبب) القربة^(٢) وارتفاع الذات الى موضوعها بعلاقة القربة يدفعنا الى متابعة خط دلالي في المتن له امتداده وانتشاره في كل الدفقات، حتى إنه استحضر حقلا صياغيا يضم أربعاً وخمسين مفردة، هو حقل (الأسرة)، منها ثمانى عشرة مفردة لدال (الأب)، وأربع عشرة مفردة لدال (الأم)، وخمس مفردات (للابنة)، وباقي مفردات الحقل موزعة على الأخت والزوجة، وزوجة الأب والأقارب والأهل والعائلة، ثم (الابن).

ويلاحظ في هذا الإحصاء أن حضور (الابن) يساوى عدم الحضور لأنه عندما يحضر يكون حضوره غير شرعي، أو حضور بغير انتماء لأب محدد، ومعنى غياب الابن أن ينحصر الحضور في (الابنة) الذي أفصح النص عن تعلقها بالأب برغم تشككها في أنه يبادلها الحب، وربما وصل الشك الى درجة اليقين، وعلى فرض أنه يحبها، فإن مسلكه العام إزاءها لا يوثق هذا الحب، ومن ثم أخذت الذات المتكلمة تتحول في علاقتها بالأب المفرغ من معنى الأبوة، لتختار لها أبوة مطلقة بدلا من الأبوة المحددة، فهي تارة توسع دائرة الأبوة حتى تصبح (ابنة للزمن) وتارة تدخل الأبوة في منطقة الظلام الذي يستر الحقائق ويخفيها (ابنة الليل):

(١) السابق: ١١

(٢) انظر لسان العرب مادة: سبب

أنا ابنة الزمن الذي لا يخصني

كلما فتحت أبوابي للكلمة

وابنة هذا الليل الذي يكتم أسرارك

التي تخصني كي لا أبوح بها

إن بحث تبعثرت الأشواق في الأفق^(١١)

إن تخلي الذات المتكلمة عن الأبوة الطبيعية والشرعية، لم يكن من فراغ، وإنما جاء من فقد الأبوة الشرعية لشروط الصلاحية للأبوة. وبرغم أنها كانت تحبه، وتذوب في حبه لكنها لا تملك القدرة على الإفصاح عن هذا الحب، لأنه تحول الى نوع من (الحب المحرم)، ومن ثم اتجهت في عملية (إسقاطية) الى مسارين، الأول إحضار شخصية بديلة يمكن أن تحب هذا الأب دون حرج ديني أو عرفي، وتكون شخصية أنثوية بالضرورة.

المسار الثاني: إحضار رجل آخر يمكن أن تحبه وأن تبوح له بكل مشاعرها دون حرج أيضا، شريطة أن يكون شبيها بالأب.

والشخصية البديلة التي سمح لها النص بعقد علاقة مع الأب هي (الراقصة أنديرا)، ولا نكاد نعرف عنها شيئا سوى أن الأب أحبها، وسجل حبه لها في كتابته عنها، كما أن (الابنة الشاعرة) كتبت عنها أيضا، وهي إشارة أبلغ من التصريح في هذا السياق.

حيث يقول النص:

تكتب ابنته عن الراقصة

التي كتبت شاعرة أخرى عنها

بألفاظ مثيرة

ودون رأفه^(١٢)

وبرغم أن الراقصة قد حضرت الى رحاب النص لوظيفة إسقاطية محددة، فإن الابنة أفاقت بعض الإفاقة وتنبهت الى أن الراقصة قد اغتصبت بعض حقوقها في الأب، فظهر غيظها،

^(١١) رجل مجنون لا يحبني: ١٤

^(١٢) السابق: ٢٧

أو لنقل: ظهرت غيرتها من هذه المنافسة الطارئة التي أنتجها الخيال، ثم تحولت إلى حقيقة:

أقف بعيدة عن المرقص

عن أنديرا نفسها

أتخيلها في حضن أبي

أحمل غيظي إلى أمي

أمي يا أمي

حتى زوجة أبي

لم تنطق - طيلة عمرها - باسمها^(١٣)

ومن ثم تعدل الذات المتكلمة من مسلكها إزاء أنديرا، وتسعى لفصلها عن الأب، وتشكك في حب الأب لها، لكن هذا الشك لن ينفى الطاقة الإغوائية في أنديرا وسوف تقوم الذات بتسجيل كل ذلك في (كتاب الأب)

أنديرا، هل أحبك أبي؟

- أتوقع ذلك -

ألم تحملي في جسدك نارا؟

إذن سيحبك هو

لأكتب عنك^(١٤)

لقد وصلت النصية إلى قدر كبير من المواجهة الصريحة، حيث أعلنت الذات المتكلمة أنها التي كتبت عن أنديرا بوصفها غريمتها في الاستيلاء على حب الأب، بينما كان الظن أنها سوف تكون مجرد بديل لأداء وظيفة مؤقتة، وإذا بالبديل يصبح هو الأصل. وهذه المواجهة الصريحة أتاحت للنص أن يفصح عن كثير من خواص الأب ومواصفاته الحبابية، ففي حوار الذات مع موضوعها خلال تبادل (الصور) تقول له:

أما والدي. فكان مؤتررا بسيف في خاصرته

^(١٣) السابق ١٤١

^(١٤) السابق ١٤٢

ولم يكن السيف نفسه الذى قتله بعد ذلك^(١٥)

وهذه المصارحة فى الوصف الخارجى . والظروف العلنة لموت الأب ، تبعها مجموعة من

المواصفات الداخلية الموهلة فى معنى الأبوة دون لبس :

برغم قسوته الواضحة

ربما تخدعنى تقوسات حنانه الكاذب

ربما انهياره اليومى فى التعب

يصطاد رأفتى من أعشاش عالية^(١٦)

وكل هذه القسوة ، وكل هذا الحنان الكاذب ، وكل انشغاله عنها لم يبلغ بنوتها له ، بل إنه

ظل بالنسبة لها هو العالم بأكمله ، ومن ثم تستجديه أن ينصت لها حتى يتحول إلى الصورة

الأبوية التى تختزنها فى ذاكرتها للأب الحقيقى :

الماضى وراء الأمس

يا أبنت أنت العالم

وأنت فيه كما أراك

اسمعنى لأجلى^(١٧)

وإذا فشلت الذات فى الحصول على الأب فى حياته ، فإنها لم تيأس ، بل تواصل مسعاها

حتى بعد موته :

لماذا أعيش حياتك

أنت مجرد تراب

وأنا لحم يسير على الأرض

ذات مساء

بالرهبة والقسوة

فتحت أياى وهربت^(١٨)

^(١٥) السابق : ٦٥

^(١٦) السابق : ١٠٥

^(١٧) السابق : ٢٥٣

^(١٨) السابق : ١٨٢

رأينا في المسار الأول للإسقاط إحضار الراقصة أنديرا لتؤدي وظيفة حب الأب، أما المسار الثاني، وهو المسار الذي شكل العنوان: وشكل خطوط الدلالة في المتن الداخلي، فهو استدعاء البديل الذي يمكن أن يؤدي وظيفة الأب. ومن ثم يمكن للذات المتكلمة أن تعطيه طاقته في الحب دون حرج، وشرط البديل (المشابهة) التكوينية، ويبدو أن الشرط كان عسير التحقق:

مراراتي بكيته

ولم أحصل على شبح يشبهك^(١٩)

وعدم الحصول على الشبيه لم يكن مدعاة لليأس. إذ إن الذات مازالت في مسعاها لتفريغ طاقتها العاطفية المخترنة من أجل الأب. والتي لم يتح لها أن تصرح بها، فإذا عز الشبيه، فربما يتيسر البديل:

ليس للندم إذن

إنما للحب

أنسج من تجاربك أبا بديلا

وأحبه^(٢٠)

ومع اليأس في الوصول إلى الشبيه أو البديل، تسعى الذات إلى الخلاص من هذا القيد النفسي الرهيب:

يا أبي أقلت الخيط

إنك ميت

لن ألمس يدك تنادينني

يوم مت، ويوم افترقنا^(٢١)

لقد مارست الذات في هذا النص قدرا كبيرا من المغامرة في حب الأب في السر حينها، وفي العلن حينها آخر، ويبدو أن هذه المغامرة قد اقتربت بها من المحذور والوقوع في (المحظون)،

^(١٩) السابق: ١٨٣

^(٢٠) السابق: ١٨٤

^(٢١) السابق: ٢٥

ومن ثم لم يعد أمامها إلا دخول منطقة الأسطورة لتحقيق فيها مجموع رغائبها المحظورة ، فهذه المنطقة لا تعرف فارقا بين الحرام والحلال . وبين الممنوع والمباح ، وفي هذه المنطقة تتمكن الذات من الإنجاب بالكلام لأن الأب مصاب بالعقم :

سيكون لي ابن شرعى له أب عقيم

وأم لا تحمل في نواياها سوى الشلل الكامل

.....

سيسحب معه صوتي كلما رن في أذنيه

ستكون له أخت أنجبها على مهل من أحاديثنا اليومية

.....

أما أنت أيها الأب ، وبرغم نظريات قتلك

فسأدافع عنك ، وسأصورك على حوائط منزلنا

فخا لخوفهم ومحبتهم.^(٢٢)

(٤)

وواضح أن النصية في (رجل مجنون لا يحبني) كانت مرغمة على القيام بعملية إحلال وتبديل ، إحلال ذات مكان أخرى ، وتبديل موضع بآخر ، وهذا الإرغام جاء تحت ضغط مقارنة النص لمنطقة محرمة (عشق الأب).

وقد احتاج الخروج من هذه المنطقة الخطرة إلى استحضار الأم ، لتتوحد بها الذات المتكلمة ، وبهذا الاستحضار يزول الحرج ، وتغيب الخطورة ، لأن وظيفة الأم يسبقها - ضرورة - وظيفة الزوجة ، ومنها يكون الإنجاب الشرعى ، ثم تأتى صفة الأمومة.

لكن استحضار الأم للتوحد بها عقد الإشكالية النفسية التى تعانيتها الذات المتكلمة ، لأن الأم كانت منافستها فى الاستحواذ على الأب شرعيا ، ومن ثم فهى مرفوضة - أصلا - من الذات ، إذ كيف ترفضها ثم تتوحد بها.

(٢٢) السابق: ٢٣٦ - ٢٣٧

وتزداد الاشكالية تعقيدا عندما تتسرب وظيفة ثالثة لهذه الأم. هي وظيفة (الدكتاتورية). لأنها أحالت البيت إلى سجن خائق. ومن ثم أخذ التوحد طابعا انفصاليا. أي أنه يتوحد مع بعض الوظائف : وينفصل عن بعضها الآخر. ويتحقق التوحد - بالدرجة الأولى - في إطار المكون الإنساني عندما يشارف درجة الكمال، ومن ثم كان المؤثر الصياغي هنا متلبسا - تارة - بركائز واقعية حيث كانت الأم (أميرة)، ومتلبسا - تارة أخرى - بركائز رمزية : حيث حضرت (الشجرة) لتجمع بين الذات والأم على صعيد الوعي العرفاني:

أما أمي فكانت تجلس معتدلة

على كرسي عريض مذهب

يذاها على المسنين، كما يليق بأميرة^(٢٣)

وفي إطار التوحد خلال وسيط رمزي هو الشجرة، يقول النص:

الأشجار التي كانت أمي في لحظة

كانت جسدي في لحظة

كنتها أنا أيضا

أميل مع الريح كأني هي^(٢٤)

ويلاحظ أن تحولات الأم بين وجودها الأسطوري ووجودها التنفيذي، قد تغلب فيه الوجود التنفيذي، حيث تضخمت سلطة الإدارة . واستحالت إلى سلطة ديكتاتورية، تحاصر أفراد العائلة في سجن فعلي يعاني فيه الأبناء قسوة السجانة، وفي مقدمة من يعانون (الذات المتكلمة) . وفي إطار هذه المعاناة الرهيبة تتداخل الشخوص، حيث تصبح وظيفة (السجان) قسمة بين الأب والأم يتبادلانها في مرحلة مبكرة عندما بلغت الذات خمس سنوات:

قد نحزن ونجرف القلب من الداخل

منذ أعوامنا الخمسة

.....

^(٢٣) السابق ٦٤

^(٢٤) السابق ٢٢٥

لم أذكر انهيار حياتي بين كفيك

وحين نمت

أيقظني صوت المساجين في بيتنا

صلصلة السلاسل في أقدامهم

وبكائي الحاد في رثيتك^(٢٥)

لقد كان السجن المنزلي مزدحماً بالقيود المادية والمعنوية، ومزدحماً بالتفصيلات الفردية والجماعية، وقد حضر كل ذلك، أو بعضه في نص ذي عنوان بالغ الدلالة هو (نامي قليلاً)، فصيغة الأمر في (نامي) تتحول إلى أمنية داخلية إسقاطية، ذلك أن النوم - في بعض إسقاطاته - يعنى الموت، أو هو (الموت الأصغر)، وكأن العنوان قد جسد أمنية مضمرة لإزاحة الأم والجلوس محلها، وبهذه الإزاحة يتحقق للذات أمران. الأول: الخلاص من المنافسة في (حب الأب). والآخر: الخلاص من السجانة وسجنها المنزلي الذي مارست فيه الأم أشكالاً من القهر الجسدي والنفسي على النحو الذي سمعنا عنه في سجون السلطات الديكتاتورية من (عد الأصابع) و(كسر العظام) و(سجن الأحلام) و(نتف الريش) و(زرع الخوف).

يقول النص مفصلاً عن كل ذلك:

لم لا تخافين

لقد أفرغت أعواماً عديدة

في عد أصابعنا

وكسر عظامنا بالمطرقة اليومية

.....
أنت تنامين مطمئنة مادامنا هنا

كما لو أنك استطعت

ألا تخرج أحلامنا دون البيت

.....

توهمنا ذلك

كى لا ننام لحظة أخرى فى الخوف

كى نهرب لأنفسنا

بأجنحة الطيور التى نتفت ريشها^(٢٦)

لقد سبق أن ذكرنا أن وظيفة الأم لابد أن تسبقها وظيفة الزوجة، وقد ترددت وظيفة الزوجة ثلاث مرات، ثم ترددت بوظيفة طارئة (زوجة الأب) مرتين - أيضا - وفى كل هذه الترددات تحضر (الزوجة) فى سياق رافض لها، حيث يكون الرفض مبررا بالتكوين الخارجى الشائه، أو التكوين الداخلى الممزق، وقد حضرت الزوجة فى نص رامز، فقد الرجل فيه كل صلاحياته الجسدية، وفقدت الزوجة كل صلاحياتها الإنسانية، وعنوان النص يمثل أمنية مضمرة تتسلط على عالم الرجولة: (دون ذراع واحدة):

ربما تساعده زوجته

- القبيحة حتما ليكتمل المشهد -

فى ارتداء ملابسه

سيرتدى حينها كل شئائهما^(٢٧)

وحتى إذا احتفظت الزوجة بكل حقوق الأمومة، فإنها سوف تكون طريدة البيت، ساكنة عتبه:

أبوك

الرجل الأعمى

الذى أكل السكر وميض عينيه

زوجته التى أخذت من الحياة أمومتها

واستقرت بجانب العتبة^(٢٨)

^(٢٦) السابق : ١٧٠ - ١٧٢

^(٢٧) السابق : ٨٩

^(٢٨) السابق : ٢٩٢

وعلى هذا النحو تحضر (زوجة الأب) فاقدة لمعنى الأنوثة بكل توابعها الإغوائية جسديا ونفسيا ، وفاقدة لفطرة الأنثى فى الغيرة على الزوج من منافسة الراقصة أنديرا. لقد أغرق النص فى أنثويته ، حيث استحضر مجموع وظائف الأنثى الحياتية خلال أربع ركائز نسائية.

الركيزة الأولى: الذات المتكلمة التى استولت على النصية استيلاء شبه كامل، حيث احتلت مكان (الراوية) الخارجية والداخلية ، والراوية الفاعلة والمنفعلة ، والراصة والمشاركة ، ثم أعطاه النص قدرة إضافية فى إدراك الظاهر والباطن، وإدراك ما حضر أمامها وما غاب عنها ، ومجموع هذه الوظائف كانت اختيارية، لكن هناك وظيفة لحقت بها ليس لها فيها اختيار، هى وظيفة (الابنة)، فالوظائف الأولى لها فيها حرية الممارسة أو التوقف، بينما الوظيفة الأخيرة وظيفة قهرية، وفى كل هذه الوظائف مارست الذات فاعليتها بدوافع نفسية وعقلية وجسدية حققت لها هذه السيطرة التى أشرنا إليها.

ثم تأتى الركائز الثلاثة التالية فى وظائف محددة (الأم) (زوجة الأب) (العشيقة)، وقد أوضحنا أن وظيفة الأم لابد أن تكون مسبقة بوظيفة الزوجة، وقد تم تلخيص هذه الركائز الأنثوية تلخيصا عجيبا فى نص (رجل مجنون لا يحبني)، حيث جاء الكشف عن تاريخ الغواية الأنثوية على الأرض، بعد أن حققت إغوائيتها فى السماء، واختارت الدفقة لها عنوانا يمثل حقيقة حاضرة ونبوءة آتية معا، ويكاد يكون هذا العنوان الفرعى نصا مكتملا فى ذاته : (ليس البكاء لأجلك)، حيث يتابع هذا العنوان الأنثى فى كل تحولاتها الوجودية حتى لحظة الغياب النهائي خلال لغة موقعة توقيعا يجمع بين الحدة والنعمومة بالانكفاء على (تاء الخطاب) التى ترددت على نحو لافت يكاد يقودنا إلى منطقة السجع، وهى ألصق مناطق النثر بالشعرية:

أقدم لك التحية

أنت حارسة الغواية

والدالة على تشبعمك بها وبالحياة

لم أبك عليك حين ذهب

أخذت معك مفتاح السعادة

تعلمت سريعا كيف تحيين

كدت تنطقين : وخطوت

تزوجت

أنجبت

خنت

تزوجت ، طلقت

خدعت وخدعت

أنجبت وعشت

عشت هذه الحياة

حين مت

رفعوك عاليا وبكوا

: ليس البكاء لأجلك ، هكذا قلت^(٢٩)

(٥)

قلنا إن الذات كان لها سيطرة شبه كاملة على نص (رجل مجنون لا يحبني) وهذا القول المرسل يوثقه الإحصاء الذي يرصد ضمير الذات وتردده خلال ضمير المتكلم (أنا) أو المخاطب (أنت) أو الغائب (هي)، وأحيانا يصعد إلى الجماعية (نحن) وقد ترددت هذه الضمائر التي تنتمي للذات المتكلمة ألفا ومائة وتسع عشرة مرة، وبرغم هذا الانتشار الهائل للضمير، فإن الذات لم يرسخ عندها يقين بامتلاك شئ مما يحيط بها، فكل مفردات الواقع داخله في إطار التمني الذي لا يقبل التحقق، أو في إطار الرجاء الذي يعطى مساحة لأمل الامتلاك، والاستثناء الوحيد ليقين الامتلاك، هو امتلاك (الجسد) الذي ضم ثلاثا وثلاثين مفردة وبرغم محدودية المعجم كميّا. فإنه غير محدود من حيث الكيف، إذ إن الجسدية في هذا النص قد تضخمت حتى أصبحت حقيقة الوجود المادى والمعنوى، والبشرى وغير البشرى، والسرى والعلنى، والجميل والقبيح، وبمعنى آخر نقول: إن الحياة على عمومها قد دخلت دائرة الجسد:

^(٢٩) السابق: ٨٤ - ٨٦

ربما تكون الحياة مع كرسى متحرك

مع وهم ما

أوبفتح شق صغير بسكين حادة

في جسد الحياة^(٣٠)

وتلاحق الجسدية منطقة (الشجرة) لتمتص منها رمزيتها في الاكتمال، ثم تواصل ملاحظاتها

الى عالم (الأنثى) لتصل الى (الأم)، ومنها الى الذات المتكلمة:

الأشجار التي كانت أُمى في لحظة

كانت جسدى في لحظة^(٣١)

ومع ملاحظة الجسدية للأنوثة تتأهل لأن تصبح بؤرة الشبق والغواية:

ليس له ذراعان تعانقان حبيبته

ليقبلها

ولا لتمرا على جسدها لتغويه باللذة^(٣٢)

وينتهى الأمر بالجسد الى أن يصبح مخزنا للذكريات:

ليست الروح المهشمة

ولا الجسد المحشو بالذكريات

نبصر من خلالهما^(٣٣)

إن الجسد في هذا النص ينفر من حدوده اللغوية والعرفية، بل إنه ينفر من مرجعياته

العرفانية، وهذا النفور أعطاه مساحة واسعة من حرية الحركة خارجيا وداخليا، فهو دائم

التحول بين التضخم والتضاؤل، والكثافة والشفافية، والسمو والهبوط، والالتحام والانفصال،

والتوحد والتعدد، معنى هذا أن الجسد أصبح مساويا للحياة، وبرغم ذلك فإنه كان يعجز -

أحيانا- عن استقبال الرغبة المسلطة عليه:

عريك الذى بدده سوادك

(٣٠) السابق: ١٣٢

(٣١) السابق: ٢٥٥

(٣٢) السابق: ٨٧

(٣٣) السابق: ١٥٣

لم يكن مغرباً

حركت به عصاك وكلبك

انطلقت في الريح من غرفة صغيرة

لم تعرف كيف تسقط رغبة على جسد ضيئل^(٣٤)

وهذا العجز يؤهله لمقاربة دائرة الفناء والتلاشي:

أنت تجثم باللوم على صدري

وتعرف أنك قادر على إصابتي

وإن جميع البشر يقتانون على فناء أجسادهم^(٣٥)

ومع مقاربة الجسد لدائرة الفناء تسعى الذات للتحايل عليه وإخضاعه لإمكانية الاستبدال على نحو اختياري:

لا أبدل جسدي بظل يطأ سماء قريبة

لا أغادر المكان

المكان جوهر الألم^(٣٦)

بل يصل الاستبدال إلى التكرار له تحت شروط محددة وأولها شرط سقوطه:

أهرع لهذا الجسد

وحين يسقط

لا أعرفه^(٣٧)

ويصل التحايل على الجسد إلى ذروته عند إدخاله دائرة الأسطورة وتحويله إلى طاقة سردية

بوصفه كائناً من كائنات (ألف ليلة وليلة):

أنا هنا فراشة متيبهة

بلا لسان

وجسدي الآن

^(٣٤) السابق: ١٥٠

^(٣٥) السابق: ١٨٤

^(٣٦) السابق: ٢٩

^(٣٧) السابق: ٢٨٥

ومنذ ولدت

في ألف ليلة وليلة^(٣٨)

إن انتماء الجسد الى عالم ألف ليلة قد هباً للذات الحالة في الجسد مدداً من قدرات شهرزاد؛ وهى القدرات التى أتاحت لها الغلبة على شهریار وسيفه المسلط على رقاب (الأنثى)؛ ولم تكن هذه القدرات إلا هذا (الكلام) السردى الذى لا يعرف التوقف أو الانتهاء، معنى هذا أن الذات تمارس فعاليات شهرزاد بمحاولة التغلب على مجموع السلطات القهرية التى أحاطت بها (بالكلام) أيضاً، سواء أكانت السلطات داخل الأسرة متحركة بين الأب والأم، أم تجاوزت عالم الأسرة إلى العالم الخارجى الذى تجسد فى (رجل مجنون لا يحبها) ولاشك أن انتماء الجسد لعالم ألف ليلة قد هبها لأن يكون - على نحو من الأنحاء- مسكناً للرجبات السرية، والأمنيات المحرمة:

حين أعود

أختبئ تحت ملاءتى

أنام دون ولع كبير

باصطياد أحلام لا تلائمنى

أبحث فى يدي عن عشبة صغيرة تنبت

بمحاذاة جدار مهدم

أدخل بيتاً

كأننى سكنته منذ ولدت

وتحت الملاءة

سأمتلك حرية لن يرانى معها أحد^(٣٩)

إن نص الجسد فى (رجل مجنون لا يحبني) يوقفنا على عالم فريد، وتفرده فى كثافة إسقاطاته، وتعدد رموزه وأقنعتة، ثم اتساع شحطاته واندفاعاته فى كل اتجاه. حتى كان

^(٣٨) السابق: ١٧٥^(٣٩) السابق: ٧٤، ٧٥

من الصعب إخضاعه لمنطق محدد، أو محاصرته في منطق بعينه، لأنه جسد من نوع خاص، جامع لخواص الجسدية في الموجودات، ومفارق لها في الآن نفسه.

(٦) *يا بعلبك يا بعلبك يا بعلبك*

لقد اتضح من القراءة - أن الذات لم تقارن قانون الامتلاك إلا على (الجسد) بكل تحولاته المتوافقة والمتضادة، وفي الوقت نفسه. فإن الذات فقدت جانباً كبيراً من حريرتها في مواجهة العالم، ولم يتبق لها إلا منطقة واحدة، يسمح لها فيها بممارسة حريرتها كاملة. هي منطقة (الموت) التي استحضرتها إلى النص خلال حقل صياغي مكون من أربع وأربعين مفردة، ولا يكاد يفلت من الموت شخصية من الشخص الوافده إلى نص (رجل مجنون لا يحبني)، حتى إنه طال الذات المتكلمة نفسها ثم لاحق أفراد الأسرة من الأب والأم والزوجة، ومع الأقارب يطول الموت الأصدقاء.

في الشتاء *يا بعلبك يا بعلبك يا بعلبك* *يا بعلبك يا بعلبك يا بعلبك*

وبعد موت الأقارب والأصدقاء

يا بعلبك يا بعلبك يا بعلبك *يا بعلبك يا بعلبك يا بعلبك* *يا بعلبك يا بعلبك يا بعلبك*

يصبح الشارع المأزوم بي

ليلاً أخيراً^(٧)

لقد تحول الموت - في هذا النص - من حالة فردية إلى حالة جماعية تقارنها الذات بكامل حريرتها، دون أن تقتصر الممارسة على الموت في تحولاته العرفانية التي تربطه بالداخل النفسي، ثم تجعل منه مرحلة من مراحل الحياة، فقد كان الموت في النص ذا طابع شمولي يستوعب أشكاله الجسدية والنفسية، وألوانه، فهو الموت الأبيض عندما يكون الموت طبيعياً، وهذا هو السائد في النص، وهو الموت الأحمر، عندما يكون خلال القتل، وهذا غير السائد، لكن غير السائد قد تسلط على (الرجل المجنون):

يا الذي أطعمني من خبز محبته

بحثت عن مأوى

قلت : اقتلبه داخلك وانج^(١١)

كما تسلط على الأب :

أما أنت ، أبها الأب ، وبرغم نظريات قتلك

فسأدافع عنك ، وسأصورك على حوائط منزلنا^(١٢)

ثم تسلط على الزوجة الخائنة :

ليس مهانة أن تعود الى البيت منعما

بعدما مشطت بذاكرتك الحديقة

لم تأت ببر تقال

ولا يزوجة خائنة تقتلها في نومك^(١٣)

لقد أحست الذات بامتلاك حريتها المطلقة في ممارسة الموت بوصفه عملية اختيارية توقعه

بنفسها إذا شامت ، وتوقعه بسواها إذا أرادت ، لكن ماذا تصنع الذات إذا واجهت الموت

بوصفه عملية قهرية ليس لها فيها إختيار؟

إن المواجهة سوف تكون غير متوازنة حتما ، ومن ثم سعت الذات للخلاص من هذا القدر

الحتمي بالدخول في مجموعة من التحولات التي إذا لم تساعد في الإفلات من الموت ،

فإنها - على الأقل - سوف تؤخره الى أطول مساحة زمنية ممكنة.

وقد بدأت الذات تحولاتها في مرحلة مبكرة ، مرحلة الطفولة التي حددها النص بخمس

سنوات حيث رافقها العذاب في هذه السن المبكرة:

كان العذاب أنني طفلة ، وأنت الوجود

كان الرمي لحظتها غفا ، والحشيش أخضر

لم أحتمل قسوة الفهم^(١٤)

(١١) السابق: ١٩

(١٢) السابق: ٢٣٧

(١٣) السابق: ٩٤

(١٤) السابق: ٢٠٦

ومن زمن الطفولة تصعد الذات الى زمن المرأة: لكنها لم تصعد لهذا الزمن إلا بعد الخلاص من ذاكرة الطفولة بكل محتوياتها من البراءة والسذاجة: لتلج عالم الأنثى القادرة على التلون الداخلي والخارجي:

قلبي يستند على الأسى

رميت ذاكرتي

والقطن والحنان

في العروسة

ضفائري في المدرسة

فقدت الأثر

وحين أفرد بالعالم حولي

حين أكون امرأة

أشكل الأنثى مرة تلو مرة^(٤٥)

ويتنامى التصاعد حيث تخرج الذات من قيودها البشرية منطلقة في أفق الخلاص، حتى لو كان خلاصاً مؤقتاً، فتدخل منطقة (الشجرة) حيناً، ومنطقة (الطين) حيناً، ومنطقة (النار) حيناً، ومنطقة (البحر) حيناً، وقد تدخل دائرة التحجر الجميل لحظة انكشافها المبهر:

أخطئ حين أتمرى هكذا

كتمثال من رخام^(٤٦)

وقد تسمى للخلاص من الموت بالدخول الى منطقة الأسطورة التي تستعصى على الفناء حيث تصبح إلهيس:

كم مرة كنت جريئة

ركبت مرة مركبة الشمس وحدي

في الظهيرة

^(٤٥) السابق: ٢٤٤، ٢٤٥

^(٤٦) السابق: ٤١

عدلت المسار الى تحول آخر. وإذا لم ينجح التعديل، تركته نهائيا لتبدأ الطريق من أوله،
ويعبر النصر عن هذا المسلك الفريد بوضوح في قوله:

برغبة الموت في محو الأثر

والعودة الى الطمى والتراب

أخسر العالم كعابرة

وللقائرين

أردد حينئذ لكم بها

أنا لا أعرفها^(٥٠)

لقد كانت الذات هنا أشبه بالأعشى - عند ابن طفيل - الذى أدرك العالم حوله بحاسة
اللمس، وظن أنه قد أدركه على حقيقته، فلما أتيح له أن يبصر، علم أن إدراكه كان مزيفاً،
وأن الحقيقة شئ آخر غير ما أدركه. فأخذ يستوعبه مرة أخرى، ملغياً الإدراك الأول.
وقد أدركت الذات ضحالة رؤيتها الأولى للعالم، فلم تكثف بتعديل مسارها، وإنما بدأت
الطريق من أوله، وسارت ترصد مفردات عالمها وتعاينها بوعيتها الجديد الذى شغله بوضوح
المفردات الأنثوية. فتابعته: الراقصة، والمغنية المعجوز والخادمة، والجارية، والزائرة،
والممثلة، والغانية، والفلاحة، ثم المرأة على إطلاقها، ثم لاحقت المتابعه الرجولة فى بعض
تحولاتها الزمنية فى دخول دائرة (الأب)، أو الوصول لمنطقة النهاية (الجنة)، وفى بعض
تحولاتها الوظيفية: العامل، المهرج، مصارع الثيران، وتصل ملاحقة الذكورة الى منطقة
البداية الى الإنسان الأول:

منذ هبوطه

الإنسان الأول

وأنت تتبعه دون ظل

تجرجر وراءك العائلة وتهيم^(٥١)

من كل هذا نقول إن النصية في (رجل مجنون لا يحبني) قد تخلت عن (رؤية العالم)، لأنها إدراك أولى ساذج، وانتقلت الى المشاهدة، أي (رؤية الحقائق الأولى) في تجلياتها التي تعلق على الحواس بكل إدراكاتها المحدودة.

(٧)

كثيرا مارددنا القول في أن الشعرية ليست في المعنى، وإنما في كيفية إنتاج المعنى وهو ماوردده بين يدي هذا النص الذي ينتمي الى (قصيدة النثر) جانحا الى الشعرية في مجموع أدواته وإجراءاته الإنتاجية، لكن شعريته لم تمل به الى قصيدة النثر وحدها، بل كانت تنحاز به الى منطقة السيرة تارة، والى منطقة المذكرات تارة، وتارة تلج به دائرة الأقصوصة، وتقف به تارة أخرى عند منطقة (الومضة) المكثفة.

وتعدد المناطق قد تلازم مع تعدد التقنيات، فهناك السرد الناعم والخشن، والحوار الصامت والناطق، والحوار من طرف واحد، ورسم اللوحات الجزئية والكلية، وتوظيف الصورة المتحركة والساكنة.

وأعتقد أن أهم تقنيات الإبداع في (رجل مجنون لا يحبني) كانت تقنية (المفارقة) بكل قدراتها على إحداث المفاجأة، وإثارة الدهشة، وكسر التوقع، وكانت بداية تجليات هذه المفارقة في إجراءاتها المعجمية المحفوظة مع بنية (التقابل) بكل ثقلها البلاغي حيث استعان النص بسبعين بنية منها، أثرت تأثيرا مباشرا في السياق الذي تحل فيه، وبخاصة أنها أثرت الحلول في نصوص (الومضة) بكل وجازتها الصياغية، واتساعها الدلالي في مثل:

ليس للكذب أقدام

ليس للحقيقة أى ثوابت

الصدق مقابل الكذب

الشك مقابل اليقين

دون حدود تخترق إيماننا^(*)

(*) السابق: ٢١٧

فى هذه الدفقة الموجزة تتردد ثلاث بنى للتقابل؛ أولها يصنعه السياق لا المعجم حيث تمت مصادمة الكذب بالحقيقة، وأما البنية الثانية والثالثة فهما من منتجات المعجم اللغوى الذى يجعل الصدق مقابل الكذب، والشك مقابل اليقين.

ويبدو أن النصية - هنا- توظف حوارا مضمرًا لتصل الى مستهدفها من المفارقة، إذ أن السطر الأول يستحضر المقولة الشعبية (الكذب ليس له رجلين) لكن يرد عليها السطر الثانى بأن الحقيقة - أيضا- ليس لها ثوابت. معنى هذا تساوى الكذب والحقيقة فى الوعى النصى. دون أن يلقى ذلك محفوظات المعجم من تضاد الصدق مع الكذب والشك مع اليقين. وعدم الإلغاء هنا تم بمحاذير دينيه لا محاذير عقلية أو منطقية.

وبجانب هذه المفارقة البلاغية المحدودة، انتشرت المفارقات الموقفية والدرامية، ومفارقات الأحوال والمقامات انتشارا هائلا حتى إنها وجهت المتن الصياغى الى مجموعة من التصادمات الصريحة والمضمرة، المباشرة وغير المباشرة، ويمكن أن نتابع مجمل هذه المفارقات فى أطرها الكلية، لأن متابعتها فى أطرها التفصيلية أمر لا تحتمله هذه القراءة. أولا: مفارقة (التوحد والانفصال) وقد سيطرت هذه المفارقة على علاقة الذات بموضوعها الأول، وبدائله الإسقاطية.

ثانيا: (المفارقة الداخلية) وقد كانت- فى معظمها - مسلطة على الذات المتكلمة برصد مشاعرها الداخلية المتصادمة فى (الحب والكراهة)، ورصد أفكارها فى (الوجود والعدم)، و(الوعى واللاوعى) و(اليقين واللايقين)، وقد وصل (اللايقين) الى اهتزاز يقين الذات بنفسها حتى إنها استحضرت - فى خفاء- مقولة سقراط لأحد أتباعه: (تكلم حتى أراك)، يقول النص:

أقصى اليوم فى تلمس أحداث تمضى

أتحدث لأراني^(٥٣)

ثالثا: مفارقات الجسد فى تحولاته الضدية التى سبق أن أشرنا الى جانب كبير منها فى محور الجسد.

رابعاً: مفارقة المواقف. وهي مفارقات لها حضور غالب في نص (رجل مجنون لا يحبني)، حيث يعمل النص على بناء مواقف المتكاملة على نحو تصادمي في العناصر الداخلية والخارجية على حد سواء، وبخاصة تلك المواقف الجامعة للذات وموضوعها، حيث تتفجر المفارقة من جانب الذات حيناً، ومن جانب الموضوع حيناً آخر، وتتفجر منها معاً حيناً ثالثاً، يقول النص محتشداً بكل ذلك:

تقسو وأستجيب

ليس ضعفاً هذا

إنما إيمان في القسوة ذاتها

تقسو لأبكي

ليس ذلاً بكائي

إنما فتحت الحاضر على الغد فلم أجدك فيه

تقسو وتغيب

وأنا هنا

مطلّة على الفراغ الذي أحدثته خيبتى

تقسو وأقسو

الفرق شاسع أيضاً

إنما دفاع عما أحمله من محبة

تقسو وأختفى^(٤٤)

خامساً: مفارقة الأحوال-وغالباً- ما ترتبط بالتفاعلات الداخلية التي لا تنتظر واردات الخارج، وقد اتكأ النص كثيراً على أحوال العادة وغلبتها على محاولات التمرد.

سادساً: مفارقات الغياب والحضور، وهي مفارقات ملبسة لأنها تتعامل مع المطلق والمحدود، والفيزيقي والميتافيزيقي، ومع اليقين وحق اليقين وعين اليقين وعلم القين، وهذه المفارقات تقارب مناطق تأويلية شائكة في مثل قول النص:

(٤٤) السابق: ٥٧-٥٩

لا من طينك أتيت

واليك لن أعود

سأفوز بالخسران إذن^(٥٥)

ويكاد يندرج في مفارقات الغياب والحضور، مفارقات (البداء والانتهاء) لأن هاتين المنطقتين
ملبستان بالطبع : لأن البداء قد يكون انتهاء، والانتهاء قد يكون ابتداء دون فرق. يقول
النص:

قدمي على طريق

لكنني لا أسير

الماضي أشعل نارا في مهجتي

أيها الماضي

أنا لا أعرفك

برغبة الموت في محو الأثر

والعودة الى الطمي والتراب^(٥٦)

لاشك أن مجوع المفارقات قد انحازت بالنص الى افق درامي حاد نتيجة لتصادم المواقف
والأحوال الخارجية والداخلية، لكن هذه الدرامية لم تكن وقفا على هذه الأطر الكلية، بل
إنها امتدت لتلامس المفردات وتحكمها في إطار تصادماتها، لكنها كانت تصادمات من نوع
خاص تناسب الأفراد أكثر من التركيب، وذلك بكسر العلاقة المحفوظة التي تجمع بين
مفردة وأخرى، معنى هذا أن يسيطر على النص- في مجمله- خيبة التوقع بديلا عن
التوقع، وكسر العلاقات الإفرادية كانت أدواته الرئيسية (بنية المجاز) بتشكيلاتها المختلفة،
وقد بلغ تردد هذه البنية في النص أربعمئة وعشرين بنية مالت به ميلا حادا الى منطقة
الشعرية في مثل قول النص:

أنا ابنة الزمن الذي لا يخصني

(٥٥) السابق: ٢١٥

(٥٦) السابق: ٢٨٦

كلما فتحت أبوابي للكلمة
وابنة هذا الليل الذى يكتّم أسرارك
التي تخصني كي لا تبوح بها
إن بحث تبعثرت الأشواق في الأفق
لا أفق ينجني من هذا الشرود
ولا موت بعد موت قد ألم بقلبي^(٥٧)

يوغل القول في كسر التوقع بوصفه - مع الإيقاع - خصيصة الشعرية الأولى، ويتوالى كسر التوقع في (ابنة الزمن) و(فتح الأبواب للكلمة) و(ابنة الليل) و(بعثرة الأشواق) و(الأفق المنجى) و(موت القلبين).

(٨)

لاشك أن نص (رجل مجنون لا يحبني) قد جاءني في وقت أخذت ثقتي تهتز بعض الاهتزاز فيما يجبثني من قصائد النثر. حيث أصبحت ساحتها (مساحة واسعة للعشوائية) تزدهم بالمراهمات الفكرية والعاطفية، وتمتلى بنصوص الخواطر السطحية الساذجة، ونصوص الملاحظات التفصيلية المستهلكة، والمفارقات المعلقة التي فقدت شرط الصلاحية. إن قراءتي لهذا النص مع غيره من النصوص القليلة أعادت الى ثقتي في قصيدة النثر، وأن أفق هذا الجنس الإبداعي مازال مفتوحا أمام الإبداع الجاد الذي لا يركن الى الكسل العقلي، والاسترخاء الذهني، والركود النفسي والعاطفي، وهي أمور قادت بعض المبدعين الى تجاوز (قصيدة النثر) الى (النثر) الخالص، مع اصرارهم على تسميته (شعرا). ونحن لا نحفظ لنا على النثر، وإنما نحفظنا على الإقلال من قيمته، ونقله الى الشعر لإعادة هذه القيمة له.